

PARODIL·LELISMES
(A propòsit d'uns poemes de Pere Quart)

A en Salvador, l'Espriu,
i a l'Oliver, en Joan.
(Paralelament i quiàstica)

0. *Propòsit*

Escric aquesta nota amb el doble propòsit de fer algunes consideracions entorn d'un parell de nocions més o menys teòriques, que es troben a la base de la moderna concepció de les estructures poètiques elaborada, especialment, pels diversos corrents de la crítica formal, tot ampliant-les en un sentit literàriament rellevant, i de posar-les a prova mitjançant l'anàlisi d'alguns exemples concrets. Ben entès, no crec anar pas més enllà d'una descripció pel que fa als fets estudiats, i sóc conscient que la limitació de les dades observades aconsella una certa cautela abans d'arribar a cap generalització. D'altra banda, el lector avesat farà bé de no esperar massa novetat en les anàlisis dels textos escollits; els fets a què alludiré són prou transparents —en aquest cas— com perquè no hagi deixat d'adonar-se'n en una lectura de consumidor, fins al punt que potser els creurà excessivament obvis. Tanmateix, la gosadia d'afirmar els fets evidents és un dels primers actes d'humilitat que poden menar el pretès crític a una sistematització inicial de les dades en virtut de la presumpta explicació de les quals es fa mereixedor d'aquest títol.

1. *La funció icònica del llenguatge i la funció poètica del llenguatge.*

1.1. *Parallelisme i funció poètica.* — En els darrers anys ha esdevingut gairebé un lloc comú de les discussions que els lingüistes han dut a terme sobre el problema de la caracterització formal de la poesia enfront la prosa partir de la definició de la «funció poètica del llenguatge» que R. Jakobson va presentar en un conegut treball de l'any 1960. La selecció no és pas arbitrària, car aquest treball representa, en certa mesura, una culminació de les reflexions de l'autor entorn de les qüestions poètiques. En efecte, d'una banda

hom hi troba assumides d'una manera natural i formulades en un llenguatge nou, més tècnic, les opinions que els formalistes russos dels anys vint i trenta —entre els quals, el mateix Jakobson— havien expressat sobre el tema del llenguatge poètic. De l'altra, la relativa precisió imposada per una formulació clarament «estructuralista» de les tesis presentades forneix un mínim marc teòric susceptible d'esdevenir un punt de partença adequat per encetar la discussió sobre una base objectiva. A més d'aquestes dues característiques substancials, cal retenir també els fets següents: D'antuvi, que per primera vegada s'estableix una distinció entre «llenguatge poètic» i «funció poètica del llenguatge»; aquesta última és una característica del primer, mentre que aquell no es pot reduir a aquesta última. El concepte que es defineix pròpiament és el segon; el primer es defineix indirectament com «aquell (llenguatge) que ha fet tradicionalment un ús específic de la funció poètica». Segonament, contemplada des de la teoria lingüística posterior —de fet, contemporània—, la definició té les limitacions que calia esperar d'una concepció «estructuralista» del problema: fa referència exclusiva a l'estructura lingüística més superficial (tant al nivell sintàctic com al nivell fonològic).¹

Per a Jakobson, qui considera la «funció poètica del llenguatge» com «l'èmfasi dipositat en el missatge en tant que missatge»,² aquella es defineix com «la projecció del principi d'equivalència de l'eix paradigmàtic en l'eix sintagmàtic», això és, com la reiteració de determinats elements lingüístics tot al llarg de la cadena fònica. La cadena —o la seqüència, com (amb menys propietat) diu Jakobson— es construeix a partir d'elements que pertanyen als mateixos paradigmes i que són, doncs, idèntics o equivalents fonològicament, morfològica, sintàctica, lexical, rítmica, etc., això és, lingüísticament i/o prosòdica.

L'expressió més evident d'aquest principi, reconeguda ja d'una manera explícita per la tradició retòrica i poètica —Jakobson es refereix, en aquest sentit, a G. M. Hopkins— és la figura fònica, gramatical i semàntica del *parallelisme*. En efecte, des del *parallelisme* semàntic característic dels sistemes prosòdics de certes llengües semítiques³ fins a l'al·literació regular sobre la qual es basteix l'antiga poesia germànica, passant pel *parallelisme* gramatical i pel *parallelisme* mètric i/o prosòdic —sigui quin sigui el grau de regularitat assolit: tant si és obligatori com si és relativament lliure— comú als

sistemes poètics més diversos, la «figura» genèrica del parallelisme se'ns apar com un principi general de l'organització del discurs poètic. Sense oblidar que, com remarca Hopkins, la metàfora i altres «figures semàntiques» no són sinó casos específics de parallelisme.

No m'entretindré ara a exemplificar un principi que se'ns fa evident a primer cop d'ull per poc que observem una mostra representativa de la poesia catalana tradicional i clàssica, o, àdhuc, de la moderna.⁴ Remarcaré, nogensmenys, el fet que el principi general del parallelisme es dedueix de —si no s'identifica amb— la funció poètica del llenguatge tal com ha estat definida per Jakobson. Car, què és un parallelisme semàntic, gramatical, fonològic o prosòdic, sinó la recorrencia de certes unitats semànticament, gramatical, fonològica o prosòdica equivalents? On l'equivalència prové de llur valor funcional, de llur similitud o dissimilitud semàntica, de llur simetria o antisimetria respecte a una determinada constant.

Aturar-se, però, en aquest punt de l'anàlisi seria limitar-se a constatar un fet el valor del qual ens restaria escapol. No és pas que Jakobson passi de la *descripció* a l'*explicació*, en el sentit metodològic del terme: en això, és troba metodològicament tan limitat com s'hi troba la lingüística estructural, que és, al capdavant, la que li forneix el mètode d'anàlisi. Però cal no oblidar que l'autor s'enquadra en un dels corrents més funcionalistes dins l'estructuralisme i que ha estat, de sempre, un ferm defensor de la concepció *teleològica* del llenguatge.⁵ Així, doncs, més enllà del procediment formal característic de la funció poètica del llenguatge, cal cercar-ne la justificació funcional i psicològica: el que el creador pretén és de posar en relleu les propietats intrínseques —no denotatives— del llenguatge. Es tracta del mot d'ordre imposat per la poètica simbolista i, sobretot, per la poètica d'avantguarda: la paraula per la paraula, la substitució del mot-vehicle pel mot-objecte, la substitució de la «funció mercantil» per la «funció lúdica» de la paraula, del «discurs denotatiu» pel «discurs reflexiu»; o, en termes generals, d'una característica universal de la poesia tradicional: la convergència i integració de poesia i gramàtica.⁶

1.2. *La funció icònica del llenguatge.* — Dins la tipologia dels signes establerta per Ch. S. Peirce hom en distingeix, per la relació entre el «representant» (*signans*) i el «representat» (*signatum*), almenys tres subclasses: l'*índex*, la *icona* i el *símbol*. Els diversos

sistemes sèmics es basen predominantment en una d'aquestes subclasses, bé que, en general, poden permetre la concorrencia de les altres dues. Així, en les llengües naturals sembla predominar el símbol tot i que hom pot parlar amb propietat de l'aspecte deíctic i de l'aspecte icònic del llenguatge humà. En síntesi, la icona s'estableix en virtut d'una similitud material entre el *signans* i el *signatum*. L'ndex s'estableix en virtut d'una contigüïtat existencial entre el *signans* i el *signatum*. El símbol, en fi, s'estableix en virtut d'una contigüïtat convinguda, apresada, entre el *signans* i el *signatum*, en virtut, doncs, d'una convenció.

Si bé l'aspecte simbòlic del llenguatge —en el sentit específic de Peirce— i àdhuc l'aspecte deíctic han estat sovint objecte d'estudi, la qüestió de l'aspecte icònic ha restat habitualment oblidada o bé tractada d'una forma marginal (estudi del pretès «simbolisme fonètic», etc.). Un inici de sistematització sembla haver estat intentat, altra volta, pel mateix R. Jakobson,⁷ el qual parteix de la distinció peirciana entre dues menes d'icona: les imatges i els diagrames. Aquests darrers es caracteritzen pel fet que la similitud entre *signans* i *signatum* existeix «únicament respecte a les relacions de les seves parts». Segons Peirce, un diagrama es defineix com «un *representamen* que és predominantment una icona de relació i que ho és sobretot en virtut de certes convencions».⁸ El diagrama, doncs, preserva certes relacions més o menys abstractes, certes proporcions, del *signans* en el *signatum*; ens allunyem, doncs, de la mera reproducció de formes materials per apropar-nos a un sistema de modelació més abstracte, més pròxim al símbol per la comuna base convencional. Hom pot pensar en la representació, en part motivada i en part convencional, de la tercera dimensió sobre una superfície plana (la perspectiva, per «natural» que avui ens pugui aparèixer fou una conquesta de l'esperit humà i no pas una evidència que s'hagués imposat de bell antuvi). Doncs bé, a partir d'aquí Jakobson presenta diversos casos de *gramaticalització* de l'aspecte icònic o, específicament, diagramàtic de certes llengües (per exemple: formació del plural mitjançant l'addició —mai supressió— d'elements morfèmics —sufixos, reduplicació del radical, etc.—; valor iteratiu o duratiu dels temps verbals formats per reduplicació; funció icònica de l'ordre «normal» dels elements dins la frase; especialització de certs fonemes per a la formació de determinades classes gramaticals —indefinit, interrogatiu, etc.—).⁹ Òbviament, tot això ens porta a re-

cordar la polèmica antiga, manifestada en el *Cratíl*, entre els convencionalistes i els naturalistes, i la moderna discussió post-saussuriana entorn de la natura del signe lingüístic. No és pas ara el moment d'entrar en detalls.

Sense arribar tan lluny en el reconeixement de l'aspecte icònic del llenguatge, és fàcil convenir que certs registres específics —com ara el llenguatge poètic— exploten deliberadament les possibilitats diagramàtiques que ofereix el sistema. En la mesura que el llenguatge poètic, com hem vist, remet a la realitat dels mots i a l'estructura de la llengua, així l'aspecte icònic esdevé alhora el mitjà que suscita la reflexivitat del discurs i el fi vers el qual tendeix tot element lingüístic que en ell s'integra.

El diagrama, tanmateix, no es limita a l'aspecte gramatical de la llengua, a establir relacions proporcionals entre les funcions i les formes de la llengua, entre les constants i les variables de la llengua, sinó que assoleix també el nivell denotatiu, el que cerca proporcions entre categories o elements lingüístics i objectes extralingüístics. Val a dir que ja no em refereixo aquí a les possibilitats ofertes per l'escriptura —calligrames, etc.—, car em limito sempre a l'*art verbal*,¹⁰ sinó a les relacions entre certes manifestacions verbals i els «continguts» descriptius, narratius i/o emotius de què són portadores.

Un exemple de relació diagramàtica ens l'ofereix el següent poema de Joan Oliver:

BACIL

Ni
bri
bo:
mi-
cro-
bi.

És evident que ens trobem davant d'un cas d'explotació específica de l'aspecte icònic del llenguatge, i no tan sols per allò que els mots mateixos ens poden suggerir, sinó també en virtut de determinades característiques de l'estructura formal del poema. En efecte, formalment el poema simula, com tants d'altres dins *Bestiari*, una definició

—una equació semàntica. Ara bé, una definició, en el sentit estricte del mot, sol establir una equació entre dues expressions substantives,¹¹ mentre que en el nostre cas un dels termes és una descripció o, millor encara, una qualificació. Malgrat l'expressió gràfica dels «dos punts» no ens trobem davant d'un enunciat del tipus *A és un B*, sinó d'un enunciat que presenta la forma *A és B*. L'enunciat poètic consta, efectivament, d'un subjecte i un predicat, però la inversió de l'ordre relatiu habitual entre aquests termes ens confirma el simulacre. D'altra banda, el predicat, com he dit, no expressa la pertinença a una classe, sinó que predica una propietat d'una classe. Referencialment, és palesa la relació diagramàtica entre l'objecte descrit i els elements lingüístics emfasitzats: les síl·labes i la possibilitat d'una lectura prosòdica en versos monosil·làbics.¹² Cal remarcar la iconocitat del text respecte al sistema prosòdic de la llengua. En efecte, el vers monosil·làbic pretén remetre'ns, d'una banda, a les minúscules dimensions característiques de l'objecte «descrit»; de l'altra, ens fa present una propietat bàsica del sistema prosòdic català, a saber, que és precisament la síl·laba —i no pas cap altra unitat— l'element prosòdic sobre el qual es basteix la mètrica catalana.¹³ No és pas una elecció arbitrària, com tampoc no és impossible d'imaginar que la «proporció» de la relació diagramàtica podia haver estat igualment preservada per l'emfasització de fonemes per comptes de síl·labes;¹⁴ si aquesta possibilitat teòrica és efectivament exclosa pel poeta i per qualsevol coneixedor de la llengua, això és degut al fet que resta exclosa per principi del sistema mètric del català.¹⁵

Noteu també com el principi del parallelisme concorre aquí a emfasitzar la iconocitat del poema; els dos elements constitutius de la seqüència presenten determinades reiteracions de l'estructura síl·làbica i fonològica: sis síl·labes obertes, aparellades entre elles segons les propietats dels fonemes o grups consonàntics —nasals (1, 4), grup d'oclusiva i vibrant (2, 5), bilabials sonores (3, 6)— i segons el timbre de les vocals —(1, 4), (2, 6), (3, 5)—, etc. Parallelisme i aspecte icònic se'ns apareixen com dues propietats convergents en el llenguatge poètic. La poesia ha cercat, més que cap altra expressió lingüística, l'alliberament del caràcter convencional dels signes lingüístics. Ara, aquest alliberament no es realitza en el sentit d'una desvinculació de la relació estipulada entre *signans* i *signatum*, no en el sentit d'una dissolució del contingut semàntic dels mots —i.e.,



no en el d'una violació de les regles lexicals de la llengua, que assolien determinades seqüències fòniques i determinades significacions—, ans, ben al contrari, en el d'una subjecció addicional a un nou sistema de convencions, usualment no explicitades, de caire diagramàtic. La recerca d'un lligam «més natural» entre el *signans* i el *signatum* ha esdevingut una passió constant del llenguatge poètic. Això és així a causa que l'associació entre l'aspecte «sensible» i l'aspecte «intelligible» del llenguatge poètic, *en tant que poètic*, és, d'alguna manera, el resultat de la pròpia construcció del discurs; mentre que l'associació entre l'aspecte «sensible» i l'aspecte «intelligible» del llenguatge poètic, *en tant que llenguatge*, resta subjecta a les mateixes restriccions que qualsevol altra mena de discurs.

1.3. *Per una caracterització formal de la paròdia: Parodillelismes.* — Acabem de veure com l'explotació del principi del parallelisme i de l'aspecte icònic del llenguatge convergeixen en el discurs poètic. Òbviament, en parlar del parallelisme com a principi constitutiu de la poesia, Jakobson es refereix a les equivalències que es poden establir entre els elements de l'estructura interna del poema, i l'abast d'aquell principi es limita, doncs, a cada poema, considerat aïlladament. Voldria ara cridar l'atenció sobre la necessitat i el profit d'estendre la noció més enllà d'una sola obra.

D'alguna manera, l'explotació del parallelisme inter-textual caracteritza determinats gèneres literaris tradicionalment reconeguts en els tractats de poètica i retòrica. Basti recordar el *sirventès* provençal, composició de caràcter satíric o polèmic, de tema polític, guerrer, d'estricta novetat, i que, formalment, es caracteritza pel fet de reprendre una melodia ja existent, provinent d'alguna *cançó* —composició de tema amorós— o àdhuc d'algun poema èpic; segons una etimologia de l'època, rep el seu nom precisament «per ço com se serveix e es sotsmes a aquell cantar de qui pren lo so e les rimes, e per ço cor deu parlar de senyors o de vassalls, blasman o castigan o lauzan o mostran, o de faytz d'armes o de guerra o de Deu o de ordenances o de novelletatz».¹⁶ O les diverses menes de debat poètic en la tradició provençal —*tensó*, *partimen*, *tornejamen*, *cobla*— o en d'altres tradicions més allunyades —*inga fuka* de Boeroe, etc.—, en les quals el trobador que iniciava el debat fixava els esquemes mètrics, rímics i melòdics; o, en fi, en els «*poemas a lo divino*» de la tradició castellana, espècie de sacralització d'unes composicions profanes preexistents.

Hom podria fer esment, encara, dels casos de «parallelisme» temàtic que no comporten necessàriament el manteniment del parallelisme formal (adaptacions, prosificacions, etc.); tanmateix, ens limitarem ací al concepte tècnic de parallelisme, això és, al definit per una determinada reiteració estructural.

Si el concepte de parallelisme inter-textual o *heteroparallelisme* ens és útil per a una definició formal dels gèneres esmentats, ens és del tot imprescindible per a una caracterització conceptual de la *paròdia*. L'etimologia del mot és, en aquest respecte, clara: el terme prové del grec *paroidia*, derivat del verb compost *paraéido*, el qual és format del verb *aéido*, «jo canto», i la preposició *para*, «segons, d'acord amb», i el significat del qual podem parafrasejar per «jo canto segons, d'acord amb (una altra cosa)». Actualment, el terme ha pres una significació més general —que no es limita al «cant», com tampoc no s'hi limita la del seu parent *oda* (del gr. *oide*, «cant», també derivat d'*aéido*)—, però implica sempre l'extrafacció d'un model preexistent, així com una tergiversació del sentit o del sistema de valors del model en qüestió. És precisament el fet de preservar —amb major o menor exactitud— l'estructura formal del model allò que ens permet de reconèixer una composició o un aspecte parcial d'una composició com una *paròdia-de*, i és per aqueixa inversió de valors que hi reconeixem precisament una *paròdia* (i no pas una mera imitació, un plagí, etc.). Ben entès, totes dues qualitats, les hi trobem presents ensems, i és la conjunció de totes dues el que ens defineix el gènere. Segons això, l'aspecte «còmic» de la paròdia —consubstancial a les definicions habituals del concepte— passa a segon terme, car, en efecte, la pretesa «comicitat» de la paròdia no n'és un aspecte essencial, sinó més aviat un corollari de l'aplicació del principi de la inversió de valors del model original. De manera que bé podem afirmar, amb un crític eminent, que «si paròdia de la tragèdia, ho és la comèdia, llavors paròdia de la comèdia, pot ésser-ho la tragèdia».¹⁷

La paròdia és, doncs, un gènere «relatiu», això és, es constitueix per gràcia d'una determinada relació específica entre dos textos, els quals poden pertànyer o no a una mateixa tradició literària, però en qualsevol cas si el model és d'origen estranger ha d'haver estat assumit com un element de la pròpia tradició cultural o, si més no, ha d'ésser reconegut per tal que el nou text pugui ésser efectivament interpretat com una paròdia.¹⁸ El *parodilleisme* serà, doncs, un cas

específic de l'heteroparallelisme, i és el principi generador de la composició paròdica, juntament amb el principi de tergiversació. Com ha escrit Tynianov:

«La paròdia existeix en la mesura en què a través de l'obra s'entrelluca un segon pla, el parodiat; com més restringit, definit i limitat sigui aquest segon pla, com més tots els detalls de l'obra tinguin un doble matís i puguin interpretar-se des d'una doble perspectiva, més forta serà llavors la parodicitat».¹⁹

No cal dir que en la paròdia la funció icònica del llenguatge n'esdevé un element *sine qua non*; en ella, però, la dita funció s'acompleix a un nivell de predicació diferent: al que, per entendre'ns, podem anomenar nivell metalingüístic. En efecte, no es tracta de «reproduir les proporcions» d'un objecte extralingüístic, sinó les d'un text que presenta ja una estructuració literària específica. L'abast del parodilleisme pot ésser, en principi, l'estructura global del text parodiat o, simplement, un aspecte parcial d'aquest (un tret estilístic, etc.): això pot introduir diferències en el grau d'explicitació de la paròdia.

Espero que les anàlisis subsegüents ens ajudaran a exemplificar el que hem dit fins aquí.

2. Algunes anàlisis: «textos» i «paratextos»

2.1. *Envers la paròdia: l'allusió literària.* — Partiré, per a l'exemplificació d'un primer fenomen no estrictament paròdic, de la consideració d'algunes peces de *Bestiari* de Pere Quart. Les composicions d'aquesta obra presenten uns característiques formals, temàtiques, compositives, etc., relativament uniformes. Així, el mateix autor les qualifica de «poesia epigramàtica», i hi predomina, doncs, el poema breu i de metre curt, amb una estructura estròfica laxa (quan n'hi ha) o, simplement, amb ús del vers «estíquic». Una peculiar ironia travessa el llibre des de la dedicatòria i la mena de nota exculpatòria inicial fins al darrer poema; en les composicions el poeta cerca el suggeriment subtil, la descripció enginyosa, més sovint la descripció dinàmica que no pas la fixació estàtica o la classificació (i.e. cada animal apareix caracteritzat més per allò que fa o per la seva particular relació amb el medi o amb l'home —relació «funcional» s'entén— que no pas per les meres aparences fisonòmiques o fisiognomòniques), i tot això amb l'expressió més concisa possible,

però també amb la més plena de connotacions, amb la més imaginística. Totes les composicions es caracteritzen per aquest ús específic de la imatge, la força motriu de la qual és, tot sovint, la transformació de les formes «plàstiques» o metamorfosi —per associació metafòrica, metonímica, per extrapolació (per exemple: inversió del punt de vista o inversió dels «papers»)²⁰ Així com la descripció és sovint assolida indirectament per la via de la dinàmica del personatge, en altres ocasions hom empra la via del diàleg o del monòleg. Tenint en compte aquest context general, ens fixarem ara en la composició que porta el títol de VACA SUÏSSA. Immediatament ens crida l'atenció el fet que l'estructura formal d'aquesta composició es desvia de les característiques especificades més amunt. En efecte, es tracta d'un poema relativament llarg respecte als altres (20 versos), estructurat en quartets i amb ús del vers d'art major. No és, però, un cas aïllat; el vers d'art major apareix en d'altres composicions, i si hom pretenia esbrinar-ne el caràcter específic en el conjunt d'aquesta obra, possiblement es veuria endut a concloure que el vers d'art major hi configura els parlaments d'un jo, que pot ésser el del poeta (en la mesura que pugui ésser apropiat parlar del «jo de l'autor» en poesia) o el d'un animal generalment «assumit» pel poeta²¹ (tot sigui dit amb el major respecte). Vegeu les composicions BOU, LLOCA, JO, i alguna altra.²² Tanmateix, la regularitat mètrica i estròfica és característica de la composició VACA SUÏSSA; la justificació d'aquest fet la descobrim en arribar al penúltim vers i adonar-nos que el poeta ens remet ací a la coneguda poesia de Maragall LA VACA CEGA. El lector ha de reinterpretar llavors el poema de Pere Quart a la llum del poema de Maragall, començant pel títol. Hom hi detecta immediatament la metamorfosi del personatge²³ i hom hi veu insinuada una metamorfosi del text poètic. ¿Podem afirmar que ens trobem davant d'una paròdia? Car hi ha, sens dubte, un parallelisme parcial entre la mètrica dels dos poemes; hi ha, en la composició de Pere Quart, una clara al·lusió al «personatge» cantat per Maragall, així com una inversió en el caràcter del personatge en qüestió (la rusticitat, la submissió i l'aspecte casolà de la vaca cantada per Maragall contrasten amb la sofisticació, la gosadia i la rebel·lió, i un cert aire cosmopolita de la «vaca suïssa» cantada per l'Oliver); i hi ha també una inversió del «punt de vista» i en la modalitat del discurs (el poeta-narrador «objectiu» *vs.* la vaca-allegadora «subjectiva»). Però ni el parallelisme formal ni el temàtic són prou

constringents com per a imposar-nos una interpretació paròdica *del poema* en el seu conjunt. Es tracta d'una allusió literària, carregada d'ironia, això sí, però no del capgirament d'un text, aspecte essencial de la paròdia en tant que *gènere* literari. Com he indicat, hom parla sovint de paròdia per referir-se a algun aspecte parcial d'una composició. Caldria, doncs, distingir almenys entre aquests dos usos del terme. A la taula 1 indico les relacions formals més elementals entre les dues composicions:

TAULA 1

	LA VACA CEGA	VACA SUÏSSA
Nombre de versos:	23	20
Estrofisme:	—	5 Quartetes
Metre:	Decasíllab	Decasíllab
Ritme:	Predomini del iàmbic	Predomini del iàmbic
Rima:	—	Consonant: ABBA CDCD EFEF GHGH IJIJ
Cesures i		Predomina 4+6
Hemistiquis:	Irregulars	(dos casos de 6+4, i un de 5+5)

De les sis variables considerades, una presenta exactament el mateix valor en les dues composicions (metre); dues s'aproximen força, per bé que llur rellevància formal és mínima (nombre de versos i ritme); en la resta les dues composicions divergeixen ostensiblement. El rigor del possible parallelisme formal no és massa gran; ara, el context literari en què es presenta el poema de Pere Quart remarca la funció icònica específica d'aquelles tres variables. Tot això sense comptar, és clar, la manca de polaritat en el sistema de valors semàntics (a diferència del que veurem més avall).

2.2. *Una paròdia explícita.* — Tota una altra és la relació in-

ter-textual que podem observar en un altre poema de Pere Quart, l'ASSAIG DE PLAGI A LA TAVERNA, del volum *Circumstàncies* (Barcelona, 1968), respecte al conegut himne d'Espriu ASSAIG DE CÀNTIC EN EL TEMPLE. Es tracta, en aquest cas, d'una paròdia, i el mateix autor ho posa de manifest en la dedicatòria. Vet-ací la corresponent taula de relacions formals:²⁴

TAULA 2

	ASSAIG DEL PLAGI A LA TAVERNA	ASSAIG DE CÀNTIC EN EL TEMPLE
Nombre de versos:	20	20
Estrofisme:	—	—
Metre:	9, 10, 10, 3, 8, 8, 6, 10, 11, 11, 9, 11, 6, 10, 9, 10, 6, 6, 6, 9. Ambigüitat v. 15: 9/10	Idèntic, llevat del darrer vers, que presenta 11 síl·labes. Ambigüitat v. 15: 8/9.
Ritme:		Idèntic, llevat vv. 6, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 20. (Diferències provocades per la desviació o alteració lineal dels parodil·lismes.)
Rima:	—	— En termes generals, no es mantenen les hipòtètiques rimes del text parodiat (llevat que ho imposi un parodil·lisme).

El rigor del parallelisme formal entre tots dos textos és molt superior al que hem trobat en el cas anterior: aquí coincideixen els valors de totes les variables observades, amb alguna diferència de detall (especialment la que afecta el darrer vers dels poemes). D'altra banda, moltes d'aquestes diferències menors són degudes, com veurem, a fenòmens de recció gramatical o semàntica i a alte-

racions lineals del parallelisme inter-textual. En efecte, tot sovint al parallelisme estricte el poeta sobreposa una tendència a la inversió de l'ordre original, a allò que podem anomenar un parallelisme quiàstic, que, tot preservant la figura bàsica, en permet la modificació d'un aspecte secundari (l'ordre lineal) i, doncs, hi introdueix un element «sorpresa». Per tal de remarcar les similituds i diferències al·ludides, dono a continuació una «versió col·lapsada» de tots dos textos. Entre claus apareixen els elements divergents de cada vers; en principi, cal interpretar aquests elements com a membres alhora d'una classe paradigmàtica i d'una posició sintagmàtica, i, en conseqüència, com a elements paral·lels almenys en un determinat nivell. Evidentment, això és una simplificació, car no hi ha un sol nivell paral·lelístic, sinó diversos: segueixo, per convenció, el parallelisme sintàctic més superficial. Si hagués seguit el parallelisme mètric, la «versió» hauria estat una altra; si hagués volgut seguir el parallelisme sintàctic més pregon o el semàntic —amb la inclusió dels al·ludits quiasmes— hauria hagut de modificar l'ordre dels mots o hauria hagut d'introduir elements abstractes. Comentaré, a part, alguns d'aquests aspectes. Els elements lingüístics que no apareixen entre claus mantenen un parallelisme estricte en virtut d'una transformació d'identitat (i.e.: són comuns a tots dos poemes):

ASSAIG DE $\left\{ \begin{array}{c} \text{CÀNTIC} \\ \text{PLAGI} \end{array} \right\} \left\{ \begin{array}{c} \text{EN} \\ \text{A} \end{array} \right\} \left\{ \begin{array}{c} \text{EL} \\ \text{LA} \end{array} \right\} \left\{ \begin{array}{c} \text{TEMPLE} \\ \text{TAVERNA} \end{array} \right\}$

1. Oh que $\left\{ \begin{array}{c} \text{cansat} \\ \text{avingut} \end{array} \right\}$ estic $\left\{ \begin{array}{c} \text{de} \\ \text{amb} \end{array} \right\}$ la meva
2. $\left\{ \begin{array}{c} \text{covarda} \\ \text{petita} \end{array} \right\} \left\{ \begin{array}{c} \text{vella} \\ \text{esclava} \end{array} \right\} \left\{ \begin{array}{c} \text{tan} \\ \text{poc} \end{array} \right\} \left\{ \begin{array}{c} \text{salvatge} \\ \text{sortosa} \end{array} \right\}$ terra,
3. i com $\left\{ \begin{array}{c} \text{m'} \\ \text{em} \end{array} \right\} \left\{ \begin{array}{c} \text{agradaria} \\ \text{recaria} \end{array} \right\}$ d'allunyar-me'n,
4. $\left\{ \begin{array}{c} \text{nord} \\ \text{sud} \end{array} \right\} \left\{ \begin{array}{c} \text{enllà} \\ \text{avall} \end{array} \right\}$,
5. on $\left\{ \begin{array}{c} \text{diuen} \\ \text{sembla} \end{array} \right\}$ que la gent és $\left\{ \begin{array}{c} \text{neta} \\ \text{bruta} \end{array} \right\}$

6. i { noble, culta, rica, lliure, }
 { pobra, accidiosa, inculta, }
7. { desvetllada } { i feliç }
 { resignada, } { insolvent } !
8. Aleshores, a la { congregació } , els { companys } dirien
 { taverna nova } { germans }
9. { desaprovant } : «Com { l'ocell que deixa el niu, }
 { fotent-se'n } { qui s'agrada de la lletja, }»
10. així { l'home } que { se'n va del seu indret }
 { el lluç } { pica un ham sense esquer } ,
11. mentre jo, { ja ben } { lluny } , { em riuria }
 { encara } { prop } { pensaria }
12. { de la llei i de l'antiga saviesa }
 { en les velles fretures i confiances }
13. d'aquest meu { àrid } poble.
 { tossut }
14. { Però } { no he de seguir mai el meu somni }
 { I, } { ja tot sospesat, regularia }
15. { i } { em quedaré } aquí fins a la mort.
 { per } { restar }
16. Car { sóc també molt covard i salvatge }
 { , fet i fet, tampoc no sóc tan ase }
17. i estimo a més amb un
18. { desesperat } { dolor }
 { irrevocable } { amor }
19. aquesta meva [pobra]
 [—i nostra—]
20. { bruta } , { trista } , { dissortada }
 { bastant neta } { envejada } { bonica } pàtria.

Certs fenòmens específicament lingüístics s'interfereixen —a nivells diversos— amb el parallelisme, provocant no antiparallelismes, sinó més aviat desplaçaments o extensions del parallelisme envers altres nivells. Així, per exemple, la recció gramatical és responsable de la diferència de preposicions en el v. 1 (*de/amb*) i en el v. 12 (*de/en*) —«cansat...de» vs. «avingut...amb»; «em riuria...de» vs. «pensaria...en»—; la concordança ho és de la diferència entre les formes de l'article en el v. 12 (*la/les*); la modalitat afirmativa o negativa de l'oració és responsable de l'aparició de les formes adverbials complementàries en el v. 16 (*també/tampoc*); la regla fonològica de reducció dels clítics és la responsable de la diferència entre les formes elidida i reforçada del pronom feble en el v. 3 (*m'/em*) o entre les formes elidida i plena de l'article definit en el v. 10 (*l'/el*);²⁵ finalment, hom podria considerar la diferència semàntica existent entre els mots *germans/companys* del v. 8 com un efecte, no únicament de aplicació del principi de tergiversació propi de la paròdia, sinó també de la necessitat de preservar la congruència semàntica (metonímia) entre aquells termes i els corresponents *congregació/taverna nova*. Aquests desplaçaments del nivell en què es produeix el parallelisme —generalment des d'un nivell més superficial a un nivell més pregon— són producte de la inserció dels elements afectats, membres d'una mateixa classe paradigmàtica, en una estructura sintagmàtica específica, la qual cosa els apropa a les figures quiàstiques que observarem a continuació.

Podem parlar de quiasme o d'heteroparallelisme quiàstic²⁶ en els vv. 6, 9-10, 12 i 16. En uns casos el fenomen és més aparent, en d'altres és més subtil. Així, pel que fa al v. 6 la seqüència «...*culta, rica*...» del model presenta les seves imatges invertides en la paròdia: «...*pobra, ..., inculta*»,²⁷ quant al v. 16, és la seqüència verb (afirmatiu)-adverbi (afirmatiu) la que apareix invertida —adverbi (negatiu)-verb (negatiu)—: «*sóc també*...» vs. «*tampoc no sóc*». Més complexa —però indiscutible— se'ns presenta la figura quiàstica dels vv. 9-10. Bàsicament, es tracta d'una inversió entre l'objecte i el terme de la comparació; aquesta inversió respon no únicament a l'alteració lineal del parallelisme, sinó, fonamentalment, a l'aplicació del principi de tergiversació paròdica, de manera que una cosa porta l'altra. Al parallelisme superficial indicat en l'anterior versió col·lapsada dels textos, el qual es limita a l'aspecte sintàctic superficial, cal sobreposar-hi un parallelisme quiàstic més

pregon —el que té en compte la relació entre els objectes i els termes de la comparació, i, en conseqüència, també els *valors* dels sintagmes que mantenen la relació. La «versió col·lapsada» d'aquests versos, per tal de reflectir aquest doble parallelisme, hauria d'haver estat la següent:

v. 9. $\left\{ \begin{array}{l} \text{desaprovant} \\ \text{fotent-se'n} \end{array} \right\} : \text{«Com} \quad \left\{ \left\{ \begin{array}{l} \text{l'ocell}_1 \text{ que deixa el niu} \end{array} \right\}_1 \right\} \left\{ \begin{array}{l} \text{qui}_2 \text{ s'agrada de la lletja} \end{array} \right\}_2 \right\}$

v. 10. així $\left\{ \begin{array}{l} \text{l'home}_2 \\ \text{el lluç}_1 \end{array} \right\}$ que $\left\{ \left\{ \begin{array}{l} \text{se'n va del seu indret} \end{array} \right\}_2 \right\} \left\{ \begin{array}{l} \text{pica un ham sense esquer} \end{array} \right\}_1 \right\}$

On les claus més externes ens indiquen el parallelisme més superficial, determinat per la posició dels sintagmes en la cadena fònica, mentre que les claus internes ens indiquen, amb l'ajuda dels subíndexs, el parallelisme quiàstic existent entre els dos objectes i els dos termes de la comparació. Sense l'alteració de l'ordre lineal els dos parallelismes haurien restat neutralitzats: la figura quiàstica, quan afecta elements de la mateixa categoria sintàctica superficial —com aquí i en els casos anteriors— no solament no «trenca» el parallelisme, sinó que el «multiplica». L'efecte còmic aconseguit en el cas que considerem ara és ben visible; però no és fruit tan sols d'una alteració de l'ordre lineal dels elements concurrents, sinó també de la inversió de valors concomitant (cf. *infra*).²⁸

Finalment, el v. 12 presenta una figura quiàstica potser menys palesa i no exempta d'interpretació. Bàsicament ve determinada per la posició relativa de l'adjectiu *antiga/velles*; és evident la correspondència existent entre aquests dos termes —gramatical, semàntica—; acceptada aquesta, hom ha d'acceptar també la correspondència entre els substantius (*lleï, saviesa* vs. *fretures, confiances*). L'ambigüitat rau en el fet que en el text parodiat aquell adjectiu modifica inequívocament un sol substantiu (*saviesa*), mentre que en la paròdia l'adjectiu *velles* es pot entendre referit o bé al primer element de la coordinació nominal (*fretures*), o bé al conjunt de la coordinació.²⁹ Segons l'una o l'altra interpretació, caldrà concloure que existeix inversió del parallelisme al nivell del SN coordinat (i.e. el parallelisme pregon s'establiria entre *la lleï // confiances* i *l'antiga saviesa // les velles fretures*, respectivament) o al nivell estrictament lineal (i.e.: N - Adj - N // Adj - N - N). La relació quiàs-

tica, tanmateix, hi és. Tot mantenint l'ambigüitat hipotètica pel que fa a la correspondència entre els elements nominals, hom hauria pogut donar la següent «versió col·lapsada» del v. 12:

v. 12 { de } { Sg. } { la } { llei, saviesa } { antiga } i
 { en } { Pl. } { les } { fretures, confiances } { velles }

La introducció dels elements abstractes *Sg.* (singular) i *Pl.* (plural) ens permet d'expressar sintèticament les relacions de recció gramatical (concordança) que, si bé són causa de desviació en un determinat nivell, constitueixen, en un altre nivell més abstracte, un parallelisme antitètic.

He examinat, fins aquí, els parallelismes més formals, gairebé geomètrics, que relliguen les dues composicions; això és, els parallelismes que es dedueixen de la mera posició dels elements dins la cadena verbal (o seqüència, en termes de Jakobson),³⁰ amb petites incursions, ben cert, en altres nivells no tan superficials on també es detecten relacions parallelístiques, com és el cas dels versos darrerament comentats, sense arribar, tanmateix, al nivell d'estructures sintàctiques «pregones» (no és pas aquest el meu objectiu).³¹ La consideració dels parallelismes quiàstics, però, ens posa, d'una manera més clara potser que el mer parallelisme simètric, una qüestió que no ens és permès d'ometre. Es tracta de les correspondències derivades de la càrrega o polaritat de *valors* entre els termes que mantenen la relació parallelística, ja sigui sinònima o antonímica. Aquest aspecte, no reduïble a una mera relació geomètrica, se'ns manifesta en el cas present d'una manera diàfana en la contrastació del sistema qualificatiu de cada un dels poemes analitzats.

Tots dos poemes són bastits, en efecte, sobre un joc de contrastos definits per dues sèries oposades d'adjectius qualificatius referides, l'una, a la terra o al poble propis del poeta o a aquest mateix, i, l'altra, a la terra o al poble estranys al poeta. Convencionalment, anomenaré aquestes dues sèries *IPSA* i *ALIA*, respectivament. La relació de contrast bàsica es manté inalterada en els dos textos; ara, el text de Pere Quart presenta una inversió de la polaritat manifestada en el text d'Espriu: les dues sèries intercanvien llurs valors. Val a dir que la correspondència entre aquestes sèries no és pas biunívoca, ni es realitza per una estricta oposició de contraris en tots els casos; sovint la correspondència ve suggerida per factors

externs a la polaritat de valors (per exemple, per la concurrència d'un parallelisme formal —cf. v. 13: *àrid/tossut*) o presenta possibles ambigüitats, producte del fet que no es tracti d'una correspondència biunívoca (cf. els adjectius dels respectius versos 6), o, en fi, hom pot detectar algun cas en què la qualificació no es refereix a l'eix de valoracions característic dels altres casos (cf. v. 12: *antiga*). Tanmateix, hom pot intentar d'establir la taula d'aquestes correspondències (els subíndexs indiquen el vers al qual pertany l'adjectiu en qüestió):

TAULA 3

Espriu		Oliver	
IPSA	ALIA	IPSA	ALIA
₁ cansat		₁ avingut	
₂ covarda/ ₁₆ covard	₆ noble	₂ petita (?)	
₂ vella		(₈ nova)	
₂ salvatge/ ₁₆ salvatge	₆ culta		₆ inculta
₂₀ bruta	₅ neta	₂₀ neta	₅ bruta
₁₉ pobra	₆ rica		₆ pobra
	₆ lliure	₂ esclava	
	₇ desvetllada		₆ accidiosa, ₇ resignada, ₇ insolvent
₂₀ dissortada	₇ feliç	₂ poc sortosa ₂₀ envejada (?)	
₁₃ àrid		₁₃ tossut	
₁₈ desesperat		₁₈ irrevocable	
₂₀ trista		₂₀ envejada (?)	
		₂₀ bonica	₉ lletja
	₁₂ antiga		₁₂ velles

En establir aquesta taula de correspondències m'he basat, fonamentalment, en la consideració dels contrastos (intraparallelisme) i oposicions (interparallelisme) generats per una polaritat semàntica (similitud/contraposició de significats), però cal no oblidar que sovint s'hi superposa una polaritat morfològica, fonològica i sintàctica —a més de les relacions determinades per l'esquema mètric. En realitat, doncs, el joc d'oposicions i parallelismes lexicals es disposa entorn d'aquests eixos:

- (a) polaritat semàntica (*cansat/avingut, bruta/neta, pobre/rica*, etc.)
- (b) polaritat morfològica (*cansat/avingut, culta/inculta, dissortada/poc sortosa*, etc.)
- (c) polaritat fonètica (*bruta/neta, dissortada/poc sortosa*, etc.)
- (d) polaritat sintagmàtica (atribució o no a un mateix substantiu o a substantius corresponents: *àrid/tossut, desesperat/irrevocable* vs. *vella/nova*, etc.)
- (e) distribució respecte a les sèries IPSA i ALIA (coincidència d'elements o de valors en una mateixa sèrie: *dissortada/poc sortosa*; inversió de valors en una de les sèries: *culta/inculta*; inversió de valors en totes dues sèries *bruta/neta* vs. *neta/bruta*; complementació d'un element amb el corresponent invers dins una mateixa sèrie: *vella/nova*; complementació d'un element amb el corresponent invers en sèries diferents: *lliure/esclava*).

Una mera observació de la taula 3 ens fa evident que l'estudi del parallelisme —tan intratextual com intertextual— no es pot limitar a les correspondències establertes en virtut de la posició —o juxtaposició en el primer cas³²— dels elements dins la cadena. La interferència de valors corresponents i de posicions corresponents és palesa. I si algunes d'aquestes correspondències lexicals podien semblar forçades, fóra bo de recordar, amb F. de Saussure, que «tout se répond d'une manière ou d'une autre dans les vers».³³

Com he dit més amunt, no existeix un sol nivell de parallelismes, sinó diversos; d'aquí aquesta superposició i multiplicació de parallelismes que vénen a constituir una mena de caixa de ressonàncies o conjunt d'armònics de l'estructura bàsica del poema (o poemes). Hem observat més amunt que és precisament aquest fet allò que permet al poeta d'«infringir» la llei de composició parallelística sense que el poema se li esfilagarsi a les mans, car tota desviació en

un determinat nivell pot comportar una compensació en un altre nivell. És, en efecte, aquesta convergència i divergència de paral·lismes el que ens porta a associar a l'adjectiu *desvetllada* (v. 7 del poema d'Espriu) tres adjectius diferents, a saber: *accidiosa*, *resignada*, *insolvent* (vv. 6 i 7 de la paròdia); tots comparteixen la pertinença a una mateixa classe sintàctica, però mentre que el primer d'aquests tres es relaciona amb aquell per una oposició semàntica, el segon s'hi relaciona perquè pertany a la mateixa classe morfològica (participi femení) i al mateix model de flexió, fet, aquest darrer, que comporta, encara més, la identitat de l'element formatiu pertinent (*-ada*) —a diferència del que hom pot observar en l'oposició *cansat/avingut* dels respectius vv. 1 de cada poema, on la identitat morfològica és acompanyada d'una diferència lexical—, i, finalment, el tercer adjectiu (*insolvent*) s'hi relaciona per la seva estructura morfològica interna: prefix negatiu+adjectiu, malgrat que la manifestació lexical del prefix divergeixi (*des-/in-*)³⁴ i malgrat les distintes propietats dels elements adjectivals dels dos compostos (forma passiva *vs.* forma activa del participi originari). A la llum d'aquests fets, hom pot adonar-se que les oposicions *desvetllada/resignada* i *desvetllada/insolvent* deixen traslluir una oposició genèrica entre *flexió* i *derivació*: el paralelisme entre els membres de la primera parella es basa en la identitat de categories flexives i en la dissimilitud de categories derivatives (*des-/re-* presenten, d'un punt de vista diacrònic, valors diferents i, en un cert sentit, oposats, per bé que, des d'un punt de vista sincrònic, no es pot pas considerar que es tracti de derivats dels verbs *vetllar* i *signar*); en canvi, el paralelisme entre els membres de la segona parella es basa en la similitud de categories derivatives i en la dissimilitud d'elements originalment indicadors de categories flexives.³⁵ Aquesta constant remissió al sistema d'oposicions i de processos gramaticals de la llengua és, precisament, una característica específica del llenguatge poètic, com ja ha sabut remarcar també Jakobson.³⁶ D'altra banda, el recurs a la derivació s'estén al llarg del poema de Pere Quart en diversos sentits. Així, en oposició al contrast semàntic *salvatge/culta* del model (oposició de contraris), trobem l'oposició semàntica i morfològica *culta/inculta* de la paròdia (oposició de contradictoris), acompanyada, és clar, de l'oposició sinonímica *salvatge/inculta*, pel caràcter transitiu de tota relació paralelística. Vet-ací com la confrontació contínua d'aquell doble pla de què ens parlava Tynianov ens

mena a l'actualització d'oposicions sempre latents, però inicialment insospitades. Existeix, encara, una deliberada explotació dels processos derivatius en l'oposició *dissortada/poc sortosa* (similitud semàntica i morfològica quant a la significació, divergència en els mitjans expressius adoptats: derivat sintètic *vs.* derivat analític, negació absoluta *vs.* gradació, diferència de sufixos) i en l'oposició *desesperat/irrevocable* (similitud en la significació negativa del prefix i en el caràcter irreversible de la qualitat expressada, dissimilitud en el matís de cessació *vs.* negació dels respectius prefixos,³⁷ en el caràcter simple *vs.* compost de la base, i en la referència al passat *vs.* futur o en l'aspecte perfectiu *vs.* imperfectiu del sufix). Quant a l'ambigua posició del terme *envejada* de la paròdia, el qual sembla no tenir un corresponent semàntic en el model, el paral·lisme morfològic ens portaria a trobar-l'hi en el mot *dissortada* (tot mantenint les diferències òbvies: si aquest darrer és un derivatiu nominal, format sobre *dissort*, aquell és un derivatiu verbal, format sobre *envejar* —el qual és, al seu torn, un derivat nominal d'*enveja*—, car no existeix cap verb **dissortar*; si l'estructura morfològica de les respectives bases té en aparença un caràcter compost, només en un dels casos (*dis-sort*) som en presència d'un procés atribuïble a l'estructura actual de la llengua, car en l'altre cas la composició és d'origen pre-romànic (*in-videre*, d'on el substantiu deverbatiu abstracte *invidia*)).

Retornant ara al punt de partida i a la qüestió fonamental de la meua argumentació, caldrà convenir, doncs, que si bé és veritat que la mera elecció d'un esquema de recurrències formals —això és, de relacions sintagmàtiques— crea de per si una sèrie de paral·lismes, capaços de fer-nos interpretar el parell *àrid/tossut* com una relativa oposició d'elements corresponents, també l'oposició paradigmàtica entre termes com *bruta/neta* és capaç de revelar-nos la relativa correspondència existent —tant a nivell intratextual com a nivell intertextual— entre posicions sintagmàtiques tan allunyades, i mètricament oposades, com la posició final del v. 5 i la inicial del v. 20. O, fins i tot, serà el sistema de valors definit per les relacions paradigmàtiques de la llengua el que ens permetrà de reconèixer la correspondència entre els membres del parell *lletja/bonica* en el poema de Pere Quart, encara que, a més d'aparèixer en posicions tan allunyades (vv. 9 i 20 respectivament) i de la manca de paral·lisme sintàctic (N/Adj), el primer estigui contingut en una citació

que és o pretén aparentar, encara més, un proverbi, i, doncs, un «text clos» i autònom. En conclusió, si una font de paral·lelismes és, òbviament, la sèrie de *posicions* definides per les relacions sintagmàtiques del discurs, una altra font, no menys important, n'és la sèrie d'*oposicions* definides pel sistema de relacions paradigmàtiques i pel conjunt de processos productius de la llengua.

Les observacions que precedeixen afectaven el que he anomenat «sistema qualificatiu» dels poemes, mes hom podria fer-les extensives a d'altres categories lexicals o sintàctiques: verbs (*agradaria/recaria, diuen/sembla, desaprovant/fotent-se'n, riuria/pensaria, quedaré/restar*, etc.), substantius (*nord/sud, germans/companys*, etc.), adverbis (*enllà/avall, lluny/prop, també/tampoc*, etc.), conjuncions (*però/i*, etc.) En tots aquests casos, tanmateix, les oposicions del paradigma coincideixen amb les posicions del sintagma.

No és pas un fet casual que en el poema d'Espriu hi hagi un predomini de l'intraparal·lelisme que no trobem en el de Pere Quart, on el nombre d'elements aparellats és molt reduït, mentre que l'interparal·lelisme determina pràcticament la selecció de tots els adjectius potser amb una sola excepció (*petita* sembla trobar-se, efectivament, privat d'imatge en el model).

Cal que examinem ara els casos patents de desviació o trencament del paral·lelisme no imputables a fenòmens estructurals, ja siguin d'ordre estrictament gramatical (lingüístic) o d'ordre mètric. Llevat dels casos de desviacions rítmiques indicats a la taula 2, els quals, com hem vist, solen ésser el resultat de la preferència atorgada a un paral·lelisme d'un altre nivell (lexical, sintàctic, etc.) o de la concurrència d'una figura quiàstica, hom pot detectar desplaçaments en el sentit invers (manteniment del paral·lelisme mètric amb desviació del sintàctic) en vv. com 14 i 16 —on uns incisos adverbials del poema de Pere Quart no tenen correspondència en el model: *ja tot sospesat, fet i fet*, respectivament—, però criden l'atenció, sobretot, les desviacions observades en els dos versos finals. En efecte, en el v. 19, malgrat el manteniment del paral·lelisme mètric i rítmic —gràcies a la sinalefa del vers de Pere Quart: *meva i— i malgrat que*, a un determinat nivell, hom pugui considerar *pobra* i *nostra* com a elements sintàcticament equivalents i, doncs, membres d'un mateix paradigma, és evident la diferència fonamental entre aquests termes tant des d'un punt de mira paradigmàtic —a un nivell menys «abstracte» pertanyen a subclasses o paradigmes

diferents— com des d'un punt de mira sintagmàtic —comportament sintàctic diferent i relacions sintagmàtiques diferents en el cas que ens ocupa (determinació *vs.* coordinació respecte a *meva*, «juxtaposició» —i.e. coordinació sense marca formal— *vs.* determinació respecte a *bruta/bastant neta*, respectivament, o, per posar-ho en els termes —no massa feliços— de Hjelmslev, *selecció vs. combinació* en el primer cas (Espriu) i *combinació vs. selecció* en el segon (Oliver),³⁸ els quals tenen, però, l'avantatge de mostrar-nos com ha funcionat novament el principi de la inversió especular del model, aquesta vegada al nivell de les relacions sintagmàtiques (no sintàctiques) entre els termes en qüestió i els respectius elements contigus. Tanmateix, així com hem vist que s'ha mantingut el parallelisme mètric, rítmic i sintàctic —a un nivell més aviat superficial—, també s'ha mantingut una part del parallelisme sintagmàtic: de primer, per la mera posició relativa dins el vers i dins l'oració, i, en segon lloc, per la relació sintagmàtica respecte a un element no contigu, *pàtria*, vers el qual apunten *pobra* i *nostra*, per bé que la determinació sigui de primer grau en aquell cas i de segon grau en aquest. A tot això, cal afegir-hi el parallelisme fonètic (paronomàsia) entre ambdós termes. És evident que es tracta d'una desviació premeditada, i, si se'm permet baixar —o pujar (no voldria pas ferir susceptibilitats crítiques)— al terreny de la interpretació, un hom gosaria afirmar que l'aparició conscient del possessiu de primera persona del plural constitueix una mena d'«endreça» subsidiària de la dedicatòria inicial.

Continuant amb la vena interpretativa i pel que fa a la desviació que observem en el v. 20, deguda a la introducció de l'adverbi *bastant*, un hom gosaria afirmar que constitueix potser el cas més clar de desacord i que remarca la distància del poeta respecte, no únicament al text parodiat, sinó també al seu propi text: és una expressió més del relativisme de l'autor, i aquest relativisme dóna la mesura de la seva lucidesa. En els quatre primers versos el poeta ens ha posat ja de manifest el relativisme de les actituds humanes, i, específicament, de la d'Espriu; en el darrer vers del poema, ens recorda explícitament que tota qualificació és, per definició, relativa, una qüestió de graus.³⁹ Per això no ens pot pas sorprendre el fet que si l'Espriu clou el seu poema amb una adhesió visceral —potser per «*covard i salvatge*» (literàriament parlant: la selecció dels adjectius no és pas arbitrària; aquests qualificatius manifesten, dins el poema,

la *simpatia* —en el sentit original del mot— entre el poeta i la terra, cf. vv. 2 i 16)—, gairebé fatídica («Però no he de seguir mai el meu somni»), i tràgica —a costa d'un «desesperat dolor»— a la seva pàtria, l'Oliver ho faci amb una adhesió lúcida —«car no es pas tan ase»—, lliurement elegida —«I, ja tot sospesat, regularia»—, alhora intel·lectual i emotiva, fruit de la voluntat conscient i del sentiment —amb un «irrevocable amor»— a la seva —i llur— pàtria (en tant que llur, alhora pobra, bruta, trista, dissortada i neta, envejada, bonica). Tant l'enuig i el desig d'allunyament inicials de l'Espriu com l'acord i el desig de romandre inicials de Pere Quart convergeixen, a la fi, en una (objectivament) mateixa actitud: l'adhesió incondicional. Aquesta adhesió, tanmateix, és matisada de manera molt diversa: al misticisme irracionalista d'Espriu es contraposa el racionalisme relativista d'Oliver —si em permeteu, *sub iudice*, les etiquetes. Hom podria creure o afirmar que mentre que Espriu, per a qui els límits de la seva visió del món coincideixen amb els límits del seu món, es veu obligat a habitar ell tot sol ⁴⁰ un món que no li agrada —amb la justificació única i última de la comunitat d'ànim i natura entre aquest món i ell mateix, que no n'és sinó una part—, Pere Quart, per a qui el món es presenta afaïçonat per un conjunt de visions complementàries, accepta de viure-hi i convida-hi, car sap que no està sol, i hi assumeix una funció activa, car sap també que, lluny d'ésser un món de qualitats inamovibles com ho és el d'Espriu, l'única relació racional que hi pot mantenir és la d'ésser-ne un lliure agent —o coagent— transformador. Potser no és pas casual que, d'aquests dos autors, l'un hagi conegut la solitud en terra pròpia i l'altre l'exili en terra estranya. Tot amb tot, serà bo de no cedir a les extrapolacions interpretatives sense haver exhaurit abans les conseqüències de l'anàlisi formal i sense gairebé haver penetrat en el terreny de les referències simbòliques o objectives. En efecte, pel que fa al relativisme moral, basti recordar que és precisament Espriu qui ens aconsella de pensar «que el mirall de la veritat s'esmicolà a l'origen en fragments petítissims, i cada un dels trossos recull tanmateix una engruna d'autèntica llum»; ⁴¹ quant a la seva suposadament mística «visió del

món», cal tenir present que està literàriament determinada pel sistema de referències simbòliques i mítiques que trava el conjunt de la seva obra i, en concret, el poema analitzat, ço és, el món alhora històric i mític del poble d'Israel, adés foragitat de la seva terra, adés a la recerca d'una nova pàtria, sempre menant una tenaç resistència per la paraula.

JOAN A. ARGENTE

NOTES

1. Parlar de «major o menor superficialitat» només fa sentit dins una teoria de l'estructura lingüística que reconegui diversos nivells de representació lingüística. Ara, tant l'estructura fònica com l'estructura sintàctica de la frase contenen diversos nivells de representació. No s'ha de creure, doncs, que l'aspecte fònic pugui considerar-se, per alguna estranya raó, com «més superficial» —ni «més real»— que el sintàctic o semàntic. N. Ruwet (1975) ha reformulat la tesi jakobsoniana —parant esment alhora en la limitació a què m'he referit i en l'aclariment que acabo de fer— en els termes següents: «les textes poétiques se caractérisent par l'établissement, codifié ou non, de rapports d'équivalence entre différents points de la séquence du discours, rapports qui sont définis aux niveaux de représentation "superficiels" de la séquence —où, par superficiel, il faut entendre phonétique, phonologique, morphologique, et/ou syntaxique superficiel».

2. En el seu treball, Jakobson transposa certs plantejaments i certs termes de la teoria de la comunicació a la lingüística. D'aquí l'ús del terme «missatge». La formulació no s'allunya pas gaire d'alguns postulats formalistes.

3. L'hebreu bíblic n'és un exemple paradigmàtic, però també el trobem en els poemes hebraics dels jueus catalans (cf. E. Feliu i J. Riera [1976]).

4. Recordaré el cas curiós, esmentat per Jakobson, de les endevinalles i de les fórmules fixes amb què s'inicien les narracions populars i, en particular, el cas de la fórmula «Això era i no era...», típica de les rondalles mallorquines, que el lingüista rus-americà, interpreta com un recurs que remet doblement al conjunt de la narració i que n'estableix, doncs, una mena d'autoparalelisme global.

5. Present ja en les *Tesis* de 1929, les del Primer Congrés d'Eslavistes, i reiterada en diverses ocasions. Cf. Jakobson (1963) i (1973).

6. Cf. Jakobson (1961) i (1968).

7. Jakobson (1965).

8. Peirce (1931).

9. Algun d'aquests fets havia estat remarcat, independentment, per Bloomfield (1933), pp. 244-245. Cf. també el concepte de «simbolisme fonètic», estudiat per E. Sapir (1929) i F. Boas (1937), així com les remarques de F. de Saussure (1912) sobre una qüestió similar. Altres exemples del mateix Jakobson es poden trobar en la seva ponència al Sisè Congrés Internacional de Lingüistes (París, 1948); cf. Jakobson (1949).

10. Cosa que no sempre discerneixen els crítics quan s'avenen a parlar de les característiques específiques del llenguatge poètic. Cal tenir en compte, és clar, que en parlar de «poètica», hom es refereix, si no s'especifica altra cosa, a l'estudi de l'*art verbal*, en el qual no tenen cabuda les formes gràfiques ni tipogràfiques. Que l'estudi del calligrama, o del llibre-objecte, o del poema visual, etc., hagin de formar part de l'estudi de la literatura és quelcom que no gosaré pledejar, sobretot si hem d'ésser fidels a l'etimologia del mot; ara bé, que tot això tingui alguna relació amb l'art verbal és més discutible. Que la grafia s'ha interferit sovint i progressivament en la manera tradicional de formular «normes poètiques» és ben sabut, que les tesis de la mena «el medi és el missatge» contenen part de veritat és ben probable, però àdhuc fenòmens com les anomenades «*rimes pour l'œil*» o «*eye-rhymes*» (rimes gràfiques) sovint s'expliquen perquè en altre temps havien estat veritables rimes fòniques.

11. Tots els termes de la llengua-objecte —el sistema definit— esdevenen substantius en la metallengua —el sistema definidor.

12. Dic *una* lectura, no *la* lectura, car el poema admet una anàlisi natural en díctics bisíl·labs. És evident la influència del factor gràfic en la justificació de la lectura monosíl·labica; això, no obstant, no contradiu el caràcter bàsicament verbal del poema en qualsevol de les seves lectures. Així, doncs, malgrat l'afirmació de Serra-Baldó i Llates (1932) relativa a la inexistència del vers monosíl·labic en català (ocasionalment compartida per Navarro Tomàs en allò que afecta el castellà), crec que el terme es pot usar en el seu sentit propi. El que aquests autors volen dir en realitat són dues coses diferents: primerament, que aquest vers —i probablement el bisíl·lab i trisíl·lab— no té una entitat pròpia (una expressió monosíl·labica aïllada rarament serà percebuda com un «vers», a diferència del que s'esdevindria amb un decasíl·lab ben format), i, en segon lloc, que aquesta forma mètrica no ha estat habitualment emprada per la tradició poètica autòctona. D'aquest últim fet, però, no es pot pas concloure que la forma mètrica en qüestió no sigui permesa pel sistema mètric català; quant a la primera afirmació, cal no oblidar que factors supraestructurals, com ara l'estrofa o la tirallonga, contribueixen també a la percepció del vers.

13. Malgrat les afirmacions, extremades pel seu to polèmic i sovint mal interpretades de Ferrater (1971). Vegeu les precisions que hi ha fet S. Oliva (1974) i (1977).

14. Existeixen diverses figures fòniques que ens menen a una anàlisi fonèmica o àdhuc fonològica del vers, sense que necessàriament calgui concloure que la unitat fonològica és la base de l'esquema mètric. Ara, hi ha alguns casos, més

aviat rars i curiosos, en què semblaria imposar-se una anàlisi fonemàtica del vers. Així, per exemple, en aquest cas de «rima trencada» del Capellà de Bolquera:

*E la femna qui l—
onch temps és aymada,
tost és feyta vil;
e, pus dos l'han enganada,
sí-s farien mil.*

(citat per Coromines [1976], p. 78).

15. I possiblement de qualsevol llengua. Aquest fet sembla tenir la seva explicació en algun dels principis universals que regulen les estructures de les llengües naturals. En general, els diversos sistemes mètrics teòricament permís-sibles en una llengua semblen limitats per les mateixes restriccions que afecten la gramàtica d'aquesta llengua. I, talment com el nombre de gramàtiques possi-bles resta limitat pels principis generals de la teoria lingüística o gramàtica uni-versal, així també el nombre de sistemes mètrics possibles sembla limitat per una mena de «poètica universal». Així, en el nostre cas concret, de la mateixa manera que no hi ha cap llengua en la qual el nombre de fonemes d'un mot es correlacioni amb cap propietat gramatical d'aquest mot —i.e.: en la qual sigui gramaticalment rellevant—, tampoc no hi ha cap sistema mètric que mesuri el vers pel nombre de fonemes en què és analitzable la corresponent seqüència fònica.

16. *De Doctrina de Compondre Dictats*. Cf. l'edició de J. H. Marshall (1972), p. 97. De les dues justificacions etimològiques, Levy (1973) només recull la segona. Pel que fa als gèneres provençals esmentats, cf. Riquer (1975), vol. I, pp. 53-70.

17. I. Tynianov (1921).

18. Per exemple, en el cas de «recreació» humorística de temes bíblics per autors com Espriu o Joan Oliver.

19. Tynianov (1921).

20. Exemple de transformació per metàfora:

CÉRVOL
Com un arbre rabent,
arrelat dins el vent...

Per metonímia:

ÓS BLANC
Batia el sol
damunt el gel.
Aquell ós blanc
era un ós negre.

Per inversió dels «papers»:

GUINEU
Què en faria —pregunteu—,
de la pell de cortesana?
Abrics per a la germana
guineu.

21. Aquesta festívola —o frívola, com ell ens confessa— i també metamor-fòsica actitud de l'autor es palesa en el darrer poema de l'obra, dedicat al pre-sumpte «vegetal»: JO.

22. De fet, els fragments «discursius» ens són remarcats, a més, tipogràficament (apareixen en *cursiva*), per bé que no sempre coincideixen aquests dos elements «distintius» (i.e. no tot discurs en primera persona es configura en versos d'art major, però gairebé tots els versos d'art major configuren fragments d'aquesta mena).

23. Ben entès, no es tracta pas del *mateix* personatge. Cal entendre la meua expressió en un sentit figurat.

24. No pretenc reflectir una anàlisi excessivament precisa, sinó merament il·lustrativa de l'aspecte indicat. Els termes *metre* i *ritme* són, doncs, usats en un sentit molt superficial, però relativament tradicional: el primer es refereix únicament a la base sil·làbica dels versos, el segon comprèn allò que tècnicament anomenaríem *metre* (i.e. la regularitat numèrica de determinats trets prosòdics del vers). Tampoc no s'indiquen els paral·lismes gramaticals i semàntics. La dissimetria que s'observa en els respectius vv. 15 imposa una resolució de l'ambigüitat mètrica en el sentit de la interpretació comuna a tots dos poemes (9 síl·labes).

25. Cf. Fabra (1922), p. 44 i ss.

26. En el ben entès que em refereixo sempre al paral·lisme intertextual. El quiasme es definiria, doncs, respecte a un vers del model parodiat.

27. Sense que hi hagi un paral·lisme estricte entre els dos versos, és indubtable la inversió de l'ordre relatiu entre adjectius estrictament paral·lels d'un punt de vista semàntic.

28. Tant el paral·lisme com el quiasme poden ésser simètrics o antisimètrics; ara bé, quan es tracta de relacions paròdiques tots dos tendeixen a l'antisimetria. Per tal d'exemplificar-ho:

rica, culta \Rightarrow rica, culta	Congruència pròpia	P	} SIMETRIA
rica, culta \Rightarrow culta, rica	Congruència reflexiva	Q	
	o Simetria especular		
rica, culta \Rightarrow pobra, inculta	Anticongruència pròpia	P'	} ANTI-SIMETRIA
rica, culta \Rightarrow inculta, pobra	Anticongruència reflexiva	Q'	

On P = paral·lisme, P' = paral·lisme antitètic, Q = quiasme, Q' = quiasme antitètic.

En el cas que ens ocupa el quiasme sintàctic (intertextual) és acompanyat d'una paronomàsia que és gairebé un quiasme fonètic (intertextual): *l'ocell* vs. *el lluç* [lusél vs. θlús]. Remarqueu que el paral·lisme fonètic superficial s'estableix entre termes que no ho són en un nivell sintàctic superficial, però ho són, en canvi, en un nivell més pregon (cf. els subíndexs de la versió col·lapsada), així com el fet que, a aquest paral·lisme fonètic, no hi correspon un paral·lisme fonològic (no es tracta de formes subjacents). D'altra banda, el fragment que ara considerem constitueix en el model (Espriu) una actualització literal de

Proverbis 27, 8. El text sagrat és projectat sobre el rerafons d'un nou context cultural, palesant d'aquesta manera la similitud de les situacions contextuals: d'aquí la referència posterior (v. 12) a «la llei» i a «l'antiga saviesa» (*Proverbis* és un dels anomenats Llibres Sapiencials).

29. És molt possible que no es tracti d'interpretacions equipolents, en el sentit que habitualment una d'elles (probablement la segona) s'imposa d'una manera natural. Tanmateix, no se'm fan estranyes expressions com *Records als vells amics i parents* —al costat de *Records als vells amics i als parents*—, en les quals difícilment podria hom considerar l'adjectiu com un determinant del segon substantiu coordinat.

30. La concepció jakobsoniana del parallelisme té més en compte la mera juxtaposició d'elements equivalents que no pas el valor dels elements juxtaposats. En aquest sentit, les estructures poètiques semblen definir-se per unes relacions estrictament formals. Hom ha qualificat aquesta posició de «geometrització de la poètica», la qual es basaria en una «espacialització de la gramàtica» (cf. Shapiro [1976]). Per a les relacions entre les estructures poètiques i les geomètriques, cf. Jakobson (1961).

31. Aquest és, nogensmenys, un dels problemes fonamentals que té plantejats l'estudi de les estructures poètiques. És una característica comuna dels estudis mètrics tradicionals la creença que tots els fenòmens mètrics es basen en l'estructura fonètica del vers; aquest punt de mira —exposat, entre altres, per Jespersen i per Navarro Tomás— ha estat qüestionat en els darrers anys pels estudis d'inspiració generativo-transformational sobre mètrica. Es pot dir una cosa semblant pel que fa a l'estudi del parallelisme (cf. n. 1).

32. Cf. n. 30.

33. De Saussure ho escriu a propòsit dels anagrames. Cf. Starobinski (1964), p. 255.

34. Els prefixos *des-* i *in-* tenen, tots dos, una significació negativa, però no són equivalents. Així, mentre el darrer és estrictament negatiu i indica una privació absoluta, el primer expressa una privació que es presenta com un desposseïment o una cessació.

35. Quant a la sistemàtica relació entre determinades categories flexives i determinades categories derivatives, cf. Kurylowicz (1936) i (1964), pp. 35 i ss. i *passim*.

36. Cf. Jakobson (1961) i (1968).

37. Cf. n. 34.

38. Per a Hjelmslev (1943), la *selecció* es defineix com una «determinació [i.e. una "funció entre una constant i una variable"] entre termes d'un procés», i la *combinació* com una «constellació [i.e. una "funció entre dues variables"] dins un procés». Aquests conceptes no tenen res a veure —o quasi res— amb els conceptes que Jakobson i altres lingüistes expressen mitjançant els mateixos termes.

39. Cf. Sapir (1944), Bierwisch (1967) i (1970).

40. «Els altres» apareixen, certament, en el poema d'Espriu, però d'una manera completament objectivada: es tracta sempre de la tercera persona (gramatical), tant si es refereix als «seus» —*els germans*— com en la quasi mítica referència als estranys —*la gent*—, de qui el poeta només ha rebut les referències transmeses per la tradició autòctona —*on diuen que la gent és neta...*—, talment com si fossin personatges mitològics. En tots dos casos, d'altra banda,

s'afirma no llur presència, sinó llur absència. En canvi, en el poema de Pere Quart, «l'altre» hi és present en la relació dialèctica locutor/interlocutor, i no apareix allunyat ni envoltat d'aires mítics (cf. la substitució del verb *diuen* per *sembla* en el v. 5: allò que s'afirma de la gent se'ns presenta com el resultat d'una experiència —tal volta insegura, però experiència a la fi— comprovable i no com l'assumpció d'una llegenda).

41. *Primera història d'Esther*, Barcelona, 1966, Edicions 62 (Antologia catalana), 2.^a ed.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BIERWISCH, M. (1967), «Some Semantic Universals of German Adjectivals», *Found. of Lang.*, 3, pp. 1-36.
- (1970), «Semantics», cap. 8 de J. LYONS (ed.), *New Horizons in Linguistics*, Harmondsworth-Baltimore-Victoria, pp. 166-184.
- BLOOMFIELD, L. (1933), *Language*, New York-London.
- BOAS, F. (1937), «Some Traits of the Dakota Language», *Lg.* 13.2, pp. 137-141.
- COROMINES, J. (1976), *Entre dos llenguatges*, volum I, Barcelona.
- FABRA, P. (1922), *Gramàtica Catalana*, 3.^a ed., Barcelona (I.E.C.).
- FELIU, E. i RIERA, J. (1976), *Poemes hebraics dels jueus catalans*, Barcelona.
- FERRATER, G. (1971), «Sobre Mètrica», *Serra d'Or*, XIII, pp. 523-4.
- HJELMSLEV, L. (1943), *Omkring sprogteoriens grundlaeggelse*, Kobenhavn.
- JAKOBSON, R. (1949), «The Phonemic and Grammatical Aspects of Language in their Interrelations», *Actes du Sixième Congrès International des Linguistes (Paris, 1949)*.
- (1960), «Linguistics and Poetics», dins Th. SEBEOK (ed.), *Style in Language*, Cambridge, Mass., pp. 350-377.
- (1961), «Poèziia grammatiki i grammatika poèzii», *Poetics, Poetyka, Poètika* 1, Warsaw.
- (1963), «Efforts towards an end-means model of language in interwar continental linguistics», *Trends in Modern Linguistics*, Utrecht-Antwerp.
- (1965), «Quest for the Essence of Language», *Diogenes*, 51.
- (1966), «Grammatical Parallelism and its Russian Facet», *Lg.*, 42.2, pàgines 399-429.
- (1968), «Poetry of Grammar and Grammar of Poetry», *Lingua*, XXI, pp. 597-609.
- (1973), *Main Trends in the Science of Language*, London.
- KURYLOWICZ, J. (1936), «Dérivation lexicale et dérivation syntaxique (Contribution à la théorie des parties du discours)», *BSL*, XXXVII, pp. 79-92.
- (1964), *The Inflectional Categories of Indo-European*, Heidelberg.
- MARSHALL, J. H. (1972), *The «Razos de Trobar de Raimon Vidal» and associated texts*, Cambridge.
- OLIVA, S. (1974), «Bases per a un estudi de la mètrica. Comentari a unes idees teòriques de Gabriel Ferrater», *Els Marges* 1, pp. 100-103.
- (1977), «Dos aspectes del ritme en el català modern», *Els Marges* 9, pp. 89-96.
- PEIRCE, Ch. S. (1931), *Collected Papers*, vol. 2 (eds. C. Harsthorne i P. Weiss), Cambridge, Mass.

- RIQUER, M. (1975), *Los Trovadores. Historia, Literatura y Textos*, 3 vols., Barcelona.
- RUWET, N. (1975), «Parallélismes et déviations en poésie», dins KRISTEVA, MILNER, RUWET (eds.), *Langue, Discours, Société (Pour Émile Benveniste)*, pp. 307-351.
- SAPIR, E. (1929), «A Study of Phonetic Symbolism», *Journal of Experimental Psychology*, 12, pp. 225-239.
- (1944), «Grading: A Study in Semantics», *Philosophy of Science*, 11, pp. 93-116.
- SAUSSURE, F. de (1921), «Adjectifs indo-européens du type CAECUS "aveugle"», *Festschrift für Vilhelm Thomsen*, Leipzig, p. 202.
- SERRA BALDÓ, A. i R. LLATES (1932), *Resum de Poètica Catalana*, Barcelona.
- SHAPIRO, M. (1976), *Asymmetry*, Amsterdam.
- STAROBINSKI, J. (1964), «Les anagrammes de Ferdinand de Saussure», *Mercure de France*, 2, pp. 243-262.
- Les Thèses de 1929*, TCLP, 1, pp. 242 i ss.
- TYNIAOV, I. (1921), *Dostoevski i Gogol' (K teorii parodii)*, Petersburg. Recollit dins *Arkhaisty i Novatory*, Leningrad, 1929.